

# 理解就是創造——尋找新的方向

## 藝術與哲學的對話 III

• 司徒立 金觀濤

### 第九封信： 創造者的徬徨

司徒兄：

旅歐一個月，周遊五國，回到香港疲勞不堪。印象最好的，當然還是巴黎。在你這位畫家兼美食家的帶領下，參觀博物館品嚐法國菜，是一次難得的物質和精神美餐。

在巴黎，我們討論得最多，也是最令人困惑的問題，是如何從當代藝術失敗的混亂中走出來，去展望未來的方向。就當代藝術公共性喪失之原因，我們差不多已達成一致意見，但它似乎對走出困境並無幫助。正如你在巴黎所說：今天一小批真正嚴肅的畫家從未被格林伯格(Clement Greenberg)綱領誤導過，他們專心致志地在畫布上表現自己看到的和感受到的世界，從不以為只要指出一種和前人不同的形式就是創新。至於現代多元社會應建立一種甚麼樣的新機制，才能將本質上個人化的主體精神轉化為公共價值，這屬於社會改造和文化重建領域。畫家最重要的，是他個人應如何去畫。如果我們堅持藝術並不是找女朋友，也不是在百貨公司

裏挑衣服這樣純私人的事，那麼藝術家應如何才能使自己的創作具有公共性，成為人類精神文化探索的一部分呢？

說實在，這是多元社會文化建設之難題。我常在黑夜裏徬徨，尋找着方向，至今並沒有答案。但我隱隱感到，今天文化創造應該去走一條新路，簡單概括起來，可稱之為以理解來作為(代替)創造。從來，文化藝術創造不外有兩種辦法，一種是提倡一種與現有價值不同的新價值；另一種是把對某種價值的反對、批判作為新價值。可以說，後現代藝術原則在批判現代藝術的弊病中崛起，基本上沒有逃離這兩種模式。當現代藝術越來越抽象，走到象牙之塔，無法和人溝通時，主張與其相反的東西——如利用大眾傳媒，否定藝術的精英主義，甚至將藝術品等同於市場消費品——就成為波普藝術奉行的新價值，這裏新價值是從舊價值系統的逆反來規定的。又例如現代藝術的極端形式主義和無主題傾向，使其失去社會功能。後現代藝術乾脆提倡「觀念藝術」，把藝術與政治經濟混同，達到表面恢復其功能的目的。但後現代藝

術和現代藝術一樣，不懷疑形式創新原則和傳統公共性達成機制。而事實上，恰恰是這些人們不敢懷疑的東西出了問題。

我提出用「理解」來代替創造，本出於我對中國近現代史的研究，特別是反思五四新文化運動時期中國為何會出現意識形態更替所得到的結論。我認為，當社會面臨由傳統向現代轉化時，文化建設不能用價值逆反或用一種新價值取代舊價值的方式來實現。我們將文化比作珍珠，用一種價值取代另一種價值，就尤如用一顆珍珠去換另一顆珍珠。但現代社會的文化建設則要去建立一個可以容納多元珍珠的架構。中國有一個叫「買櫝還珠」的寓言，譏笑人們把盒子看得比珠子更寶貴。但是正是這種心態使人們忽略容納多元價值之框架之價值，以至於在社會轉型期，人們否定意識形態時，只承認個人化主體的珍珠，而看不到容納多元主體的架構的價值。

事實上，建立這種容納多元價值的框架，是一種超越一元價值之過程，它是從價值之外或歷史過程中看價值，我們稱之為理解。也就是說，只有在理解的基礎上，才能形成一個可以容納不同價值取向之框架。一旦做到這一點，即使不特意去提倡新價值，也能在原有文化基礎上開闢出全新的方向來。

將上述討論用於繪畫，我們可以得到兩個層次的結論。第一，現代社會雖無統治意識形態，但也是有最廣泛的公有現實的。容納多元文化的框架難道不是藝術家表現的對象嗎？今天畫家輕視這一類公有現實，是否受

到傳統譏笑「買櫝還珠」的影響呢？第二，將理解即創造應用於繪畫的具體過程和技巧上，我們應拋棄那種幾百年來因襲的批評和否定性進步的辦法，把容納多元之架構看作創造性的開拓的標誌。為了使議論不陷於空泛的紙上談兵，我就以透視原理為例，談談以理解代替創造和批判性創造的不同。

在相當長一段時間中（甚至直到今天），人們普遍把透視當作一種寫實的原理，即一種真實地捕捉所見事物的方法。十九世紀後，畫家發現透視法的一個致命缺陷：這就是畫面只有一個視點，就是用單眼靜止不動地盯住空間某一點。這種情況只有用一隻眼睛盯住一個遠方的小窗口，看窗外事物時才會發生。它極不自然，人們通常並不用。人在觀看時用的是雙目，兩隻不斷轉動的眼球所描繪出的視野比焦點透視寬廣得多，而且視點是變化的，無窮多的。正因為發現了焦點透視的虛妄，從塞尚(Paul Cézanne)到抽象主義出現的現代繪畫史，可以說是一部從透視法的桎梏中解放出來的鬥爭史。現代畫家不再把畫看作「窗口」，而主張把畫看作「載體」。他們推崇兩個新原則，一是放棄寫實，主張形象變形；二是把畫當作平面，正如克萊爾(Jean Claire)所說：「繪畫是一種非焦點式的、各向同性的形象展現」，即主張繪畫中所有東西都處在同一平面上。這裏我們看到，僅立足於批判性創造，對現有的系統的批判和否定只能導致與其相反的主張，這就是放棄「寫實」，並把繪畫的平面性當作未來方向。眾所周知，正是這兩個傾向的無限發展，

導致當代藝術公共性喪失。

而我們一旦給出「透視」一種新理解，超越它的缺陷的方法就全然不同了。理解首先注重的，不是透視如何錯誤，而是它為何有這種錯誤，即為何透視法作為寫實基礎時，只考慮一個視點？這樣，基於「透視」法和「透視」發展的歷史，我們可以建立一個容納「寫實」和怎樣看「寫實」的新架構。這個架構包含各種新方向和可能性。關於文藝復興時代透視法為何會被發明，至今藝術史家還在探討。如果我們把它和當時畫家面對的公有現實的轉化聯繫起來考慮，會得到有趣的結果。我們發現，透視是一種「畫像」的方法，特別是畫雕塑的方法。也就是說，當時的畫家並非想真實地反映整個空間，而只是把某種立體物如雕塑，真實地搬到畫中。注意，當人專心注視某物時，視點只能是一個。也就是說，發現透視法的歷史契機，使文藝復興時代的大師把「寫實」與空間建構當作同一個東西。而事實上，寫實與空間感的獲得有着本質的不同。所謂寫實本是畫像某物，人是通過線條之間的關係來識別形象的，寫實只需做到線條之間幾何關係與對象相似。而「立體感的獲得」，是人想像參與畫中去時的空間感，我們可稱之謂空間建構。

透視法根據一個平面向無窮遠點推移來產生立體，並將推移軌道紀錄下來以表現立體感。顯而易見，這只是一種空間建構方法，而非寫實。而且除了這種建構法外，還存在着很多其他空間建構方法。文藝復興時代，正因為雕塑是潛在的公有現實，這兩種不同性質合二為一，似乎沒有必要

區分的。但今天我們已對其本質作了歷史性的理解。那麼批判透視法的虛妄並不是邏輯地指向放棄寫實和主張繪畫的平面性，而是去創作一種新畫，我們可稱之為空間建構的探索。

這些新的畫當然可以是寫實的，即不對事物進行變形，同時又不是透視的，它必須包括多個視點之間的轉換與聯結，使人注視畫面時，獲得一種強力的空間感。這裏，我們看見，理解透視比批判和否定透視得到更多的東西。這些形形色色的空間表現是不可能用價值取代和逆反開拓出來的。我認為，在現代社會中，意識形態消解，公有現實似乎所剩不多了，但是人對現實空間的參與是一種最普遍參與。正因為人有着相同身體結構，他們有着共同的空間感，空間感是一個幾乎未被觸動的新公有現實的資源。空間建構的畫會具有一種超文化、民族最普遍的公共性，它不正是未來藝術的一個方向嗎？

觀濤

1993年8月

## 第十封信：

空間表現：

一種正在探索中的方向

觀濤兄：

七、八月孩子放暑假，帶她們到鄉間的房子渡假。園子裏的玫瑰花凋落了，開始乾枯的草地上點綴着點點艷紅。記得你們來巴黎時喜歡這裏的院子，那時花開得正盛，人生聚少分多，越發令人想念朋友。

回到巴黎的居所，接到你的來

信，不禁拍案叫絕。甚麼時候了，這個金觀濤，還裝着一本正經地談透視法。也許連你自己也不知道，你提出對透視法重新理解，把「空間建構」與「寫實」區別開來，這種思路是多麼重要，它可以成為探索繪畫新方向的起點。如果一百年前人們就認識到這一點的話，也許透視法就不會被現代繪畫判處死刑了。

不過，觀濤兄，你不要以為自己發現了甚麼驚人的東西。你所謂的「空間建構」，我們稱之為「空間表現」，它恰恰正是繼波納爾(Bonnard)之後，賈克梅第(Alberto Giacometti)旗幟鮮明地探索的中心課題。賈克梅第說：「對於我來說，只存在視覺的問題。」他在空間表現的探索中，嚴格地遵守視覺直觀到的空間真實形象。在他的大批人物素描中，視點高度集中，視角收縮到最小，全部集中到鼻子尖的一個小點上，於是距離這個點越遠的東西逐漸顯得模糊。這些畫呈現出一種層次分明、條理清晰、虛實並存的有等級的

畢拉尼士



深度感。這裏說的實與虛，既是視覺的清晰與模糊的印象，也是對實體的感知和對虛空的感知。它切中了人在自然視覺中感受到的物理空間和心理空間的區別。這「虛空」難道不正是「意向」投射的最好所在嗎？賈克梅第的空間表現，可以稱之為純粹視覺的空間表現。而過去的透視法，只是一種知性的概念化了的空間表現。透視將人的視覺的空間感單一化、抽象化，甚至數學化了，根據網狀排列，把左、右、前、後等同起來，把對實體和對虛空的感知混同。這種過於簡單化的空間表現，無法體現人的自然視覺空間感的多樣性、複雜性和意向性，結果遭到現代主義的否定，代之以一種盲空間的平面性繪畫。而賈克梅第空間表現的探索，充分體現了你所說的「理解即創造」，不但不否定空間感，還開創了豐富的表現方式。

繼賈克梅第之後，森·山方(Sam Szafran)堪稱為視覺空間表現的專門畫家，他研究過美術史中所有表現空間的方法，注意到人在觀看中常出現「固定在一個位置上的掃視」，以及「人走動的游視」，此時產生一種印象——隨着視中心的解體與轉換，前、後、左、右、仰、平、俯的空間印象構成了空間的總體經驗——收縮、展開；扭曲、舒展；清晰、模糊；充實、虛空，……這是一個生機勃勃、極盡複雜變化的萬千世界。森·山方選擇樓梯作為空間表現母體並非偶然。除了畫家必須去畫他最熟悉的東西這一原則限制外，另一個重要原因是：在樓梯和外景、房間深度的關係上，人的視點轉換表現得最明顯和自然。所謂不同梯級的視點轉換，不正

是空間的等級關係嗎？在這些畫樓梯的畫中，通過線條，通過一種螺旋形的運動的牽引，像河流那樣將不斷流變轉換的視點聯繫起來。觀濤兄，我們在這裏用文字描述很容易，但是在繪畫中實現，卻是十二分的困難，有時為了克服一個細節上的難點，都要花上幾年的時間。這裏畫家和科學家一樣，他是在發現，用自己的畫發現人在日常生活中視點轉化的結構。

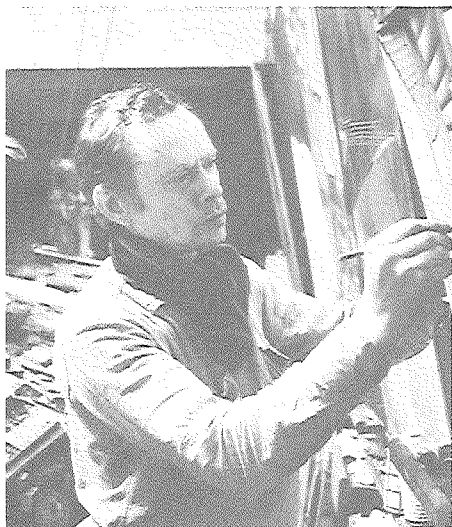
當然，這些探索大多是敏感的畫家憑自己感覺往前走，並沒有得到理論說明和支持。你提出的看法則使我認識到，為何我們一直把賈克梅第當作未來新繪畫方向的開山祖？這是因他真正在繪畫技術上把空間表現與寫實區別開來了，是現代繪畫否定透視法造成混亂後的一次大突破。正如透視法曾作為西方幾百年繪畫基礎一樣，賈克梅第的新系統也提供了今後油畫進一步發展的基礎。你把空間表現稱為表達人在參與畫中世界時那種奇特的空間感，這個定義很有趣。在賈克梅第之前，透視法所規定的空間表現是畫家必須學習的一種「技藝」。直到現在，美術學院的低年級班裏仍設有透視課程。由於空間表現沒有與寫實分開，透視法所規定的表現似乎是一種唯一的「真實」，於是在這方面也就無所追求探索了，因此空間表現的自覺探索極少。有兩位畫家值得一提，一位是十八世紀建築師兼版畫家畢拉尼士(Givanni Battista Piranesi)。他把自己對古代建築，尤其是羅馬建築的嚴格研究與浪漫的想像力結合一起，製作了一大批被稱為「空間的牢獄」的版畫，美術史稱他對十八世紀的建築有極大影響。第二位是你所



埃舍爾

喜歡的埃舍爾(Maurits Cornelis Escher)了。他的特點大約是用空間感來造成錯覺，從而導出一種有極度真實感的荒謬。例如一群武士走下樓梯，走着走着又回到下樓前的原處。一條平流的水渠向遠方伸展，神不知鬼不覺地到達了起點的上面，流下來形成瀑布，推動着永動機。這正是《G-E-B：一條永恆的金帶》一書津津樂道的東西。其實原理極簡單，當一張畫蘊含兩個視點時，視點轉換可以把向遠方伸展混同為向上。在我們專業畫家中，埃舍爾的東西並沒有地位，因為我強調空間表現的絕對真實，而非表達幻象，這正如科學家追求真理一樣。

實際上，空間表現在中國國畫和阿拉伯中世紀均有萌芽，人們稱之為「自然透視法」，即在直觀的視覺的自然狀態下，亦即人們平時兩隻眼睛自自然然所看到的空間現象。當然它是繪畫中空間建構的原始階段。賈克梅第、森·山方以及目前我所要做的，並非簡單地重新回到「自然透視法」的原始階段，而是着眼於解決視覺理解



森·山方

中關於空間的普遍現象，尋找空間表現的可能性的自由。我們嚴格地遵循不變形、絕對真實這一限制。我們把現象學式的純直觀中所獲得的空間現象作為空間表現的真實性，空間表現的可能性的自由，必須具有此「真實性」的限定，否則只能是一種空間經驗的遊戲。正因為有絕對真實這一限制，使空間表現在整體上十分艱難。它召喚着最優秀的當代畫家。

你把空間表現視為一種超越民族文化公共性的公共性，我是同意的，今後的藝術探索一定包含着越來越廣泛的超越民族文化的全人類共同主題。我來法國已經二十年了，在後現代的喧鬧聲中，堅持尋找藝術的真理，無論如何，我將會繼續下去。但是，令我難以忘懷的，卻是如何回到中國文化之根中去。我當然要探索人類的藝術，但我更是一名中國畫家，我如何在自己的創作中表達民族風格的現代形態呢？也就是說，在繪畫中尋找民族文化公共性，也是一種將理解轉化為創造嗎？

司徒

1993年9月

## 第十一封信：

民族風格是怎樣形成的？

司徒兄：

幾個月後才給你回信，望諒。遲給你回信主要是因為思想混亂，心情也悶悶不樂。你提的問題可以說是擊中要害的。我們這些再次到西方來尋找真理的知識分子，心態上比以往任何一個時代的中國人都要開放。我們又怎能不開放呢？今天面對的現代世界，是經歷了社會主義對資本主義的批判，而社會主義實踐又告失敗的世界；我們今天面對的文化，是創造力被多元化解放，而又幾乎被淺薄的多元化毀滅的文化；我們所探討的藝術，是一切錯誤都已犯過，一切風格極端化都被奉為真理之後又不知往何處去的藝術。以理解代替創造，力圖讓整個全人類歷史的文明在我們的視野和思索之中。但徹底的開放精神有一個阿基利斯腳踵，這就是如何界定文化認同。當以開放的心靈接納整個世界的時候，又如何規定我們之所以作為我們存在的中國人本質呢？你所謂的在藝術創新中的中國精神，正是同一個問題。這幾年，它反反覆覆在我心中湧現，以不同方式向我提問。說實話，至今我還沒有想得十分清楚。但是，這幾天偶然看到文化革命時期的繪畫，突然對民族風格是甚麼有所領悟，決定恢復中斷的通信，把問題進一步討論下去。

今天，一提起文化大革命時期獨有的繪畫風格，一定會想起那些工農兵揮着巨大拳頭粉碎走資派的宣傳畫，以及毛澤東畫像木刻。它比當時的油畫更能代表那個時代，也就是從

今天的尺度來看更有藝術性。但我想指出，在文革其間，人們絕不是這麼看的。文化革命開始時我正在北京大學，當時我曾在北京大學美術隊工作過，參與了今天被認為是代表文革典型繪畫風格之創造的。當時紅衛兵畫畫，目的不在於畫本身，而在於激揚整個運動的情緒。我記得，1966年深秋，美術隊在北大大飯廳的東牆上貼出一幅有一面牆那麼大的宣傳畫（也是大拳頭風格的），立即引起了群眾的歡呼和喝采。可以說，這些宣傳畫是紅衛兵運動參與意識之移情，具有極大的群眾參與之公共性。當時我們這些青年藝術家，都不認為這些宣傳畫是畫，也不認為自己在創造一種代表一個時代的風格，因為當時我們極尊敬油畫。但在今天眼光看來，文革時期的油畫大多不倫不類，而用水粉畫的宣傳畫和木刻卻十分傳神。

為何我們對同一幅畫的評價，在文革時期和今天會完全不同呢？我突然發現，這是因為我們今天已經走出了文革時期籠罩着我們一代人的文化之外，即這種差異是超越意識之歷史積澱造成的。正如我們在第五、第六封信中所講的，一幅成功的作品必須同時蘊含參與意識與超越意識。在文革中，這些宣傳畫具有極強的參與性，但不具有反思和超越意識。當時看這些畫，是不可能從參與中走出來，畫本身是運動的一部分，甚至可以說是媚俗的。因此沒有一位紅衛兵畫家自認是在創造代表那個時代有歷史意義的風格。但是，在今天，我們可以在這些畫中明顯看到一種當時特有的精神，那種把文化革命和其他時代區別開來的精神，甚至還能從文革

畫的風格中意識到這些歷史時期的關係。也就是說今天這些畫之所以有價值，是因為同時具有參與意義和超越意識。

請注意，文革畫中的超越意識不是畫家有意地注入到畫面中去的，它是被文化變遷本身所創造出來的。文革的激風暴雨過去了，每個人都可以從那種文化氣氛中走出來，站在另一種文化中觀察它、思索它。中國政治文化異於尋常的迅速變遷，使超越意識在當時僅具有參與意識的作品上積澱下來，使其意外地成為一種時代風格，也可以說是那個時代的經典。

我之所以舉這個例子，是因為想到，促使民族風格形成的，是否正是同一種機制呢？今天藝術家站在古埃及金字塔、敦煌壁畫面前，或面對宋代瓷器，會因為它的不可模仿的美而讚嘆不已，認為裏面凝結着我們今天視為神祕莫測的民族風格和古代精神。但是，人們是否想到，這是因為我們是現代人，站在一種完全不同的文化立場欣賞它們之故呢？它們之所以不能模仿，是因為今天的人再也不能像古人那樣忘我地融入那種文化了。這些偉大作品的創造者當時根本不認為（也不能算）在創造永恆的藝術，而只是在順應那個時代普遍而庸俗的情緒溝通罷了。民族風格是一種站在這種風格以外才能發現的超越意識，它只是時間和文化變遷在作品上留下的印痕。今天美學家可以振振有詞地訴諸中國畫的精萃，可以認為它是今天畫學必須繼承的東西。但我們不要忘記，對於那些把道家和莊子作為儒家精神補結構的古代文人，作畫與寫字一樣，只是他們乘物遊心的老

莊精神境界的自我表現而已。今天的畫家已走出這種心態，在外面超越地欣賞這些畫，當時的普遍文化就成為民族風格。我們可以捫心自問，今天你不具備這種莊子看待世界的意識，你怎麼可能畫出這種風格嗎？

如果我的分析正確，那麼民族風格決不是一個畫家(任何一個文化創造者)可以固守的東西。可以肯定，當後人在分析我們這一代人的作品時，會發現我們把中國和西方統統放在自己的思索視野，以理解代替創造的過程中，形成了多種新「民族風格」。但這只有經過時間無情的洗練，我們的後人超越了我們後才能被發現。對我們來說，固定任何一種被認為代表中國文化符號的規定，都將是創造過程中的一種限制。由於我們的創新是在反思中國和西方的前提下進行，是帶着一種對中華民族文化生命的關懷來創造，因此，凡在這兩個前提下所做出的，都屬於中國文化。司徒兄，也許我太狂妄，但是，在今天對於一個想堅持自己信念的人，怎麼可以不狂妄一點呢？對於中國，我是一個放逐者，在某些當代中國思想研究者看來，我是一個科學主義的反傳統者；對於西方，我是一個過客，一個異鄉人。我不能苟同文化守成的立場，即認為只要將某一種中國已有的價值、傳統、風格發揚，就是中國新文化。我一向主張：只有徹底開放的新一代中國人創造出來的東西，才是今後的中國新文化。

總之，仍然沿用理解即創造的思路，由於我們紮根於中國文化這一點是沒有疑義的，只要我們意識到自己是中國新文化的創造者。為了使我們

能建立的構架充分宏大，我們就不應該再為自己設立甚麼人為限制。我們當然是有限制的，但這只是我們的後人在反思這一代人的創造時才能發現的東西。

觀濤

1994年1月

## 第十二封信： 藝術本質的再反思

觀濤兄：

你關於民族風格的界定可能會被認為是全盤西化論者的當代翻版，不過它卻使我感動。像你一樣，我也是一個文化的流亡者。二十年來，面對西方藝術，我有兩個最強的感受。第一是西方藝術的豐富，不管你是否同意，不管西方藝術今天正面臨危機，我不能不佩服他們的創造精神，他們創造出多麼豐滿的世界啊！第二，我從沒有也不可能忘記我是中國人，即使我全力以赴投入西方油畫傳統中去時，中國文化的巨大傳統依然時時刻刻繫於心頭。有這兩個前提，我想，我們的創造不可能不具有中國文化風格的吧。作為中國畫家，應該具有自己民族文化的尊嚴。但同時我發現，必須時時警惕這個所謂民族文化傳統給我們的「親和感」，是否會變成逃避探索和風險的「避風港」。我有時甚至在想，過分強調民族傳統，固守一種前人的風格，是不是面對西方文化創造性時對自己沒有信心的表現呢？也許，當今中國人以一種徹底開放心態



去創造，將是一種對中國文化最好的繼承。

當我給你回信之際，讀到一則新聞，說美國某博物館的現代館宣布停館一段時間，表面理由是內部整修，但真正的問題是經費不足、觀眾缺乏、信仰危機和權威性失落。它表明當前危機的深重。而在我們長達兩年的通信之中，對危機的原因、藝術的本質，以及創新和民族風格的關係，甚至是未來的方向都作出了討論。我認為，至少對於我自己，已經藉這一次對話對我以往的藝術生涯作一個總結，可以回答從何處來，要到何處去的問題了。

也許別人會覺得我們把問題簡單化了，太武斷、太霸道。表面上看，我們對當代藝術進行了毫不留情的否定，並且提出一種新的模式來取代。其實，你知道，作為藝術家，我是反對一切模式的。即使是為了克服危機，矯枉過正，為了打鬼，借助鍾馗，我也不同意用一種模式、一種方向來界定藝術。藝術自由的本質決定畫家想幹甚麼都可以，你想怎麼畫就怎麼畫，只有這樣，開放社會才具有創造性，繪畫所反應的社會公共主體精神才會萬古長青。其實，即使在我們批判的對象中，難道不含有某些真理嗎？60年代之後，藝術家把藝術等同於生活，用消費、廣告、複製等手法來搞大眾波普，這難道不正是當代藝術已經廣泛進入人類生活的表現嗎？其實，說到底，我們所堅持的並不是想取消現有一切，而只是想表明在這麼多元的時代中，一種嚴肅的少數人的探索必須存在着。它代表着藝術所負有的一種感性反思的使命，正

如思想對於人類一樣，藝術對人類的進步不可缺少，這是因為只有它可以使人類同時具有參與意識與超越意識。今後藝術探索的前沿在某種程度上要從這方面來加以界定，而我們所提出的今後方向，只是對前沿的一種描繪而已。

我們可以就參與意識與超越意識共存的角度來檢討一下新繪畫的形式。首先它不同於格林伯格理論的「繪畫自律性」的主張。因為「繪畫自律性」會切斷畫和人類心靈與經驗世界活動的聯繫，使參與意識下降為零，導致作品公共性之喪失。

為了使畫具有參與意識，我們必須再次強調意義表達和主體精神的表現，但必須指出，我們這種強調和80年代西方的復古主義、折衷主義和新原始主義完全不同。克萊格·歐文斯(Owens)說得好：「我們現在能目睹的，是整個現代主義遺產的全部滅亡。」新一代畫家雖再次強調表現和意義表達，但他們正在體驗的是「形式解體後的形式」、「崇高意義解體後的意義」，「這種結果帶來的不是解放，而是一種極度疲倦無聊的心態」。也就是說，他們之所以回到意義表達和主體表現，只是現代藝術和當代藝術分崩離析後無可奈何的選擇。他們所能做的只是檢起那些被打碎的現代主義殘片，加以移植、拼接、湊合，產生一種超然的具像繪畫，所謂「塗鴉派」、「新稚拙派」、「壞畫派」(Bad Painting)就是其別名。而我們再次回到主體表現，是用理解代替創造之結果，它包含着對當代藝術失效原因之理解。我們主張用容納多元價值之構架為新的公有現實，從而實現現代藝

術的公共性。

新繪畫也不認同新前衛派藝術的方向。新前衛派取消繪畫藝術的界限，使藝術等同於現實。博伊斯(Joseph Beuys)使用社會學把這種觀點推向極端，他視藝術為社會的雕塑，以促進社會變革。新前衛主義把藝術等同於生活，把畫等同於人們一般生活中佔有參與的事物，並通過表現、現成品、新科技、自然(大地藝術)……等方式，邀請觀眾參與其中。它固然在此時此刻使參與意識達到最大，但卻無法使參與者在參與過程中獲得超越意識。因此我認為，新繪畫應從已經擴大的藝術概念中重新退回到有限定的繪畫過程中來，即新繪畫的形式主要仍應是畫布上的創造，畫家應去創造一個人們可以想像參與的世界。

由於超越意識是人在想像參與過程中產生的，因此，一幅畫如果只追求超越意識，而不考慮到讓超越意識如何有效地寄託於參與意識之上，超越意識也就成為空中樓閣。這方面抽象畫的困境很能說明問題。抽象畫無疑想代表超越意識，但是畫抽象到一定程度，觀眾看不懂，想像參與過程就被破壞。這時為了表達抽象畫的意義，不得不借助文字。但文字的運用使繪畫走向觀念藝術，甚至有可能從觀念藝術中發展出一種子虛烏有的繪畫。我們可以稱之為語言文字「畫」。即不是讓觀眾看畫，而是向觀眾描繪一幅畫。一般說來，用文字或語言表達的抽象概念，有利於達到超越意識的公共性，但觀眾的視覺參與意識卻等於零。顯然，這種用文字和故事來代替畫的過程，在藝術評論中極重

要，但如果根本沒有畫的存在，語言文字「畫」就取消了繪畫。當然，現在還沒有這類繪畫，但我們明顯看到隨着抽象藝術帶來參與意識的減弱，超越意識越來越靠語言文字來闡釋是一個逐漸強化的傾向。顯然新的繪畫應扭轉這一退化傾向。因此更能代表今後方向的，應該是「具像繪畫」，而不是抽象繪畫。

但是，我決不是說今天西方師承於賈克梅第的新具像畫派已經代表了這一方向。我之所以對賈克梅第給予如此高的重視，是看重他們在當代藝術危機中的困獸鬥精神和對危機的正視，以及為克服困難而致力方法論上的耕耘。他們嚴格堅持着只畫自己看到的東西，為了避免當代藝術中的主觀任意性，他們把畫具像畫差不多等同於「寫生」。在我看來，這只是在為尋找今後新繪畫打方法論基礎而已。畫家重新回到「寫生」，在「寫生」過程中也注入超越意識，無疑是在訓練畫家的表現技巧。而更有意義的，是在「寫生」過程中所獲得的真實的視覺經歷，融合對美術史理解的經驗所獲得的綜合能力，正是克服後現代藝術虛假、雜亂的危機所必需的。同樣，空間表現也並非一幅畫的最終目的。今後畫家必須把文化、民族性和社會關注的公共性注入這一新方法鑄成的結構之中，我們應去創造一種新的具像主題畫。這正是我對理解即創造的一種理解。

司徒

1994年2月